

Revista de Estudios Taurinos
N.º 36, Sevilla, 2015, págs.15-32

TRES TOREROS Y SU PÚBLICO: ¿UNA RELACIÓN DE AMOR/ODIO?

Justine Guitard*



En las corridas de toros el público tiene un papel muy importante, ya que forma parte del espectáculo en cierto modo. Efectivamente, en el seno de la plaza de toros podemos poner de relieve la presencia de tres protagonistas: el torero constituye una primera entidad, el toro forma otra y el público compone la tercera y última. Cada uno desempeña un papel clave: en la arena, el torero se enfrenta con el toro bravo y podemos considerar que es la dominación de una fuerza bruta por la inteligencia del hombre¹; en las gradas, en torno al ruedo, el público mira el combate y salpica los movimientos del “duelo” de gritos, silbidos, silencios u “olés”. Se dice muy a menudo que el público taurino es muy exigente, y en referencia a esta afirmación cabe mencionar a Vicente Blasco Ibáñez, quien explicaba que la única bestia en la plaza de toros es el público, lo cual basta para recalcar la intransigencia de los espectadores taurinos. Pocos estudios han contemplado el tema de las relaciones entre el matador y su público. Sin embargo, existe un auténtico vínculo comunicativo entre el matador de

* Universidad de Perpiñán, Francia.

¹ Encontramos esta idea de dominación de la razón y de la inteligencia sobre la fuerza animal y bruta en la obra de Francis Wolff titulada *Philosophie de la corrida*. (2011: 176).

toros y su público, pues la actuación del uno provoca reacciones del otro y, además, notamos cierta complicidad e incluso connivencia entre algunos toreros y el público o, al revés, desgana y odio del público para con otros toreros. Pero, ¿en qué medida podemos afirmar que cada torero tiene una relación muy especial con el público y hasta qué punto puede ésta evolucionar a lo largo del tiempo? Para profundizar esta temática, vamos a seleccionar a tres toreros muy emblemáticos del siglo XX y más precisamente del período franquista: Manuel Rodríguez Sánchez *Manolete*, Luis Miguel González Lucas *Dominguín* y Manuel Benítez Pérez *El Cordobés*. Cada personaje encarna a la sociedad de su tiempo y al mismo tiempo rompe con sus códigos. Nuestra ponencia será cronológica porque debemos acotar cada torero en su coyuntura espacio-temporal: primero, analizaremos las relaciones de *Manolete* con el público de los años 1940; luego, estudiaremos la distancia de Luis Miguel *Dominguín* con su público en los años 1950; y, por fin, examinaremos la facultad de adaptación de *El Cordobés* delante del público en la década de 1960.

EL MONSTRUO *MANOLETE* FRENTE A LAS EXIGENCIAS DEL PÚBLICO

Manolete es el torero emblemático de la posguerra porque es la personificación de aquella España taciturna, silenciosa y hambrienta. La analogía entre el personaje y la sociedad de su tiempo se puede demostrar con bastante facilidad: *Manolete*, el torero de la triste figura, tiene una cara alicaída y cerrada exactamente como los españoles heridos por la tremenda guerra civil aún omnipresente en la mente; es un hombre de pocas palabras quizás por su timidez natural, exactamente como los españoles callados por un régimen muy duro; *Manolete* es flaco y parece muy débil, exactamente como los españoles sometidos a las cartas de racionamiento que no tienen lo suficiente para comer;

Manolete es estoico en la plaza de toros, exactamente como los españoles en la vida diaria. Fernando González Viñas demuestra este paralelismo en su obra *Manolete, biografía de un sinvivir*:

«Manolete se convierte en el modelo de su época porque representa que, aun con hambre –ya solamente simbolizada en su delgadez–, aun con rostro surcado por la tristeza de los tiempos, aun así, se puede cumplir una misión. Los modelos lo son precisamente porque son un ideal inalcanzable. En la posguerra ver a Manolete era ver a alguien que parecía también sufrir los malos tiempos, parecía pasar hambre, parecía enfermo, incluso tísico le llamaban por las plazas de los pueblos como él mismo confesaría, y sin embargo, seguía fiel a su misión, a su camino, sin quejarse, sin un mal gesto, como un samurái. Manolete era la imagen de la posguerra porque su virtud era inalcanzable para todos, toreros y público» (González Viñas, 2011: 126).

Así podemos explicar la identificación de la población con aquel torero en los primeros tiempos de su éxito, es decir entre 1939 y 1944, puesto que todos se reconocen en *Manolete*. Efectivamente, entre las fechas mencionadas, *Manolete* es ovacionado, casi idolatrado después de cada tarde de corrida. Manda en el toreo, se impone realmente gracias a su forma de torear quieta e inmóvil: manda en los carteles y manda con los empresarios, impone a la vez a los otros toreros que van a torear con él y su precio para cada corrida (sus actuaciones son las más caras de todos los tiempos)². Y si manda con tanta fuerza en el mundillo, es que no duda en superarse para impresionar y satisfacer al público con su toreo innovador: se arrima cada vez más al animal sin moverse, lo que provoca la admiración de los aficionados. Respeta muchísimo a su público y es muy leal para

² Es el apoderado José Flores González Camará el que arregla todos los asuntos taurinos del matador. Por otra parte, Manolete y Camará forman una especie de pareja inseparable, como padre e hijo.

con él: les dice a todos que hay que torear igual y con el mismo esfuerzo en todas las plazas de toros, sean de primera o segunda categoría, ya que en todas partes el público se priva de comer para comprar entradas con el afán de verlo torear. Es muy serio durante las corridas y considera que el toreo no es cosa de reír sino un arte trágico. El público también respeta mucho al maestro: lo reconoce como el torero más grande de todos los tiempos y empieza a llamarlo “el Monstruo”³. Los espectadores lo veneran y su fama crece hasta el final de la temporada de 1944.

A partir de la temporada de 1945, el público aparece más crítico, más severo y aún más exigente con *Manolete*. Muchas acusaciones se diseminan muy rápidamente: se le culparía del uso de la espada de madera que utiliza por primera vez para rebajar el peso a causa de una lesión en la muñeca en 1944⁴, del afeitado de los toros que se generaliza durante la década de los años 1940, de que querría rehuir ciertas plazas (como la de Madrid) y evitar ciertas ganaderías más fuertes, de que sería un torero corto y parado en el desarrollo de la faena, de que sería un torero monótono... Se multiplican las acusaciones y el público lo silba y lo injuria duran-

³ En la corrida celebrada en Alicante el 28 de junio de 1943, el periodista y crítico taurino Ricardo García López *K-Hito* llama monstruo a *Manolete*. Después, el público lo llama también así. En su libro *Manolete ya se ha muerto, muerto está que yo lo vi*, encontramos la crítica en la que aparece por primera vez el término de monstruo: «El Monstruo ha surgido con todo su esplendor, con maravillosa potencia, en esta plaza recoleta e íntima de Alicante. Ha sido hoy, 28 de junio de 1943. Vaya la fecha con versales de oro al libro de las grandes efemérides. ¡El Monstruo, el Monstruo!, creado por el Greco, estilizado hasta dejar sólo en su línea sintética el trazo preciso que resume al más grande torero de todas las épocas.» (García, 1947: 136).

⁴ *Manolete* y su cuadrilla sufren un accidente de coche en julio de 1944 en la carretera de Pamplona. *Manolete* «salió del trance con varias lesiones y un dedo fracturado, lo que le obligó a torear con la mano derecha vendada. Incapaz de sostener el pesado acero durante toda la corrida, recurrió entonces a un estoque simulado, mucho más liviano, que cambiaba en el último momento por la espada de matar.» (Plantagenet, 2007: 246).

te sus actuaciones en las plazas de toros. Cada tarde *Manolete* da lo mejor de sí mismo; sin embargo, el público no parece satisfecho y sigue gritando e insultándolo.

Para olvidarse del rencor del público en contra de él, *Manolete* se marcha de España para actuar en América en las temporadas de 1945, 1946 y 1947. Del otro lado del Charco, encuentra el éxito... Sus regresos a España resultan todavía más



Fig. n.º 1.- *Manuel Rodríguez Manolete*. Martín Santos Yubero (1944). Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Todas las imágenes de este artículo han sido cedidas por la autora del mismo.

duros porque el público español le tiene cada vez más rencor, más odio, pues considera que *Manolete* lo ha abandonado para ofrecer su arte en tierras lejanas. El clímax del odio aparece a partir de 1946: el público, además de acusarlo de todos los males de la fiesta, lo considera como un traidor ya que ha abandonado casi definitivamente la fiesta nacional sin torear en España más que una corrida en Madrid, la corrida de Beneficencia, el 19 de septiembre de 1946. Por primera vez en

España, no aparece como el torero más grande de la corrida, ya que es Luis Miguel *Dominguín* el que va a salir a hombros de la plaza. *Manolete* pierde su prestigio y el favor del público.

Frente a tanta hostilidad por parte de los que lo habían aclamado, *Manolete* parece poco a poco débil, así como vulnerable, tanto frente a los toros como frente al público, verdadera bestia de la plaza. En 1947, vuelto de una temporada triunfante por América, se enfrenta otra vez a la animosidad del público y declara al periodista Matías Prats el 16 de agosto en San Sebastián: «Me piden más de lo que yo puedo dar. Esto ni puede seguir así. ¡Qué ganas tengo de que llegue octubre!» (Claramunt, 2007: 254). *Manolete* resulta extenuado por tanta oposición: vive muy mal las reacciones de su público, pasar de ídolo de las masas a chivo expiatorio es muy difícil para él y no tiene más remedio que esperar el final de temporada.

Cuando piensa vivir su última temporada antes de disfrutar de la vida, el toro Islero de la ganadería de Miura hiere gravemente a *Manolete* el 28 de agosto de 1947 en la plaza de Linares. Es el quinto toro de la tarde: mandan a *Manolete* a la enfermería. Agoniza y muere. A la mañana siguiente, el 29 de agosto. El acontecimiento lo transforma en un héroe. El público, que le ha amado e idolatrado, que le ha odiado e insultado, acaba por rendirle un inmenso homenaje en todo el país. Su muerte es un acontecimiento nacional: los españoles se visten de negro, lloran la muerte del matador de la posguerra, redactan una multitud de testimonios de pesar. José María Pemán, gran admirador del torero, escribe el 13 de septiembre de 1947:

«Cuando la muerte de un torero causa tan inmensa emoción nacional, la cosa no puede interpretarse frívolamente. Algo profundo había en su arte. Era su hombría, su pundonor y su saber clásico del toreo, valores todos tan de esta generación. El público le exigió mucho, y los que ayer le protestaban a la mínima cosa, ahora le aplauden y le celebran. ¡Qué España! Aquí no se

puede esperar más que esto. Durante la vida, le llevan a uno las cuentas a dos columnas. Éste es el país de los grandes entierros, mucho más que las grandes entregas en vida, sin críticas y reservas» (Tierno, 1997: 15).

Al fin y al cabo, *Manolete* y su público tienen una relación que evoluciona con el tiempo. Esta afirmación puede ser justificada por la idolatría de *Manolete* por parte del público entre 1939 y 1944, la de construcción del ídolo y el odio del público para con él entre 1944 y 1947 y la mitificación del héroe matado por un toro, del 29 de agosto de 1947 en adelante. A pesar de la reacción muy evolutiva del público, *Manolete* queda fiel a sí mismo y torea con la misma lealtad en todas las plazas de España. La muerte del personaje puede en cierta medida ser sinónima del entierro de la posguerra por los españoles.

LA TOMA DE DISTANCIA DE LUIS MIGUEL DOMINGUÍN
CON EL PÚBLICO DE SU TIEMPO

Luis Miguel *Dominguín* es el nuevo torero de moda en los años 1950. El público necesita a otro personaje, menos triste y solemne que *Manolete*, ya que quiere irremediablemente olvidar el duro periodo de la guerra. «Ya cansada del hambre y de la tristeza, [la sociedad española] desea hacer un nuevo héroe en *Dominguín*, que representa todo lo contrario al ídolo tan reservado y sobrio» (Ballester, 2013: 99). A través del nuevo matador, se ve otro tiempo: Luis Miguel es provocador y orgulloso, no tiene miedo a nadie ni a nada. Acompaña la reinserción progresiva de España en el concierto de las naciones: España se alía con los Estados Unidos para luchar contra el comunismo y entra en la Organización de las Naciones Unidas en 1955.

El torero de purpurina es muy ambicioso y no duda en desafiar a todos: a los otros toreros, a los toros, a los empresarios e incluso al público. Así podemos explicar por qué tantas

polémicas lo rodean. Luis Miguel *Dominguín* aparecía como el gran rival de *Manolete* desde 1946 y la ya mencionada corrida de Beneficencia. En la corrida de Linares, estaba toreando también al lado de *Manolete*. Dice a propósito del público linarense:

«El público de Linares empezó a insultarme, porque se sentía responsable de la tragedia. Ellos sabían que habían exigido todo al pobre Manolo y que le habían llevado hasta la muerte. Empezaron a llamarme ¡canalla!, ¡sinvergüenza!, hasta ¡asesino!, dijo uno. Y es que [...] la muchedumbre, la masa, reacciona siempre de la misma manera. Es como un animal. Como un toro» (Abella, 1995: 29).

Después de la muerte de *Manolete*, Luis Miguel *Dominguín* experimenta odio hacia la gente. Revela a Carlos Abella, su biógrafo, que «la masa es cobarde» y «la trat[a] como tal, con desprecio» (Ibidem: 32). Profundamente marcado por las reacciones hostiles del público en los principios de su celebridad, mantiene cierto distanciamiento con las masas, tanto durante las corridas como después de sus actuaciones. De ahí que desempeñe un papel de gran provocador para chocar al público, para suscitar controversias con respecto a él.

El gesto más polémico de *Dominguín* fue sin duda alguna su autoproclamación como número uno en la plaza de toros madrileña de Las Ventas, durante la feria de San Isidro, el 17 de mayo de 1949. Andrés Amorós destaca el famoso acto del maestro como «uno de estos gestos definitorios». (Amorós, 2008:157). Y sigue su relato dándonos un fragmento de *Dígame*, en el que escribe *K-Hito*:

«Lo inenarrable. Lentamente, parsimoniosamente, corre la mano en unos rechazos que duran media hora cada uno. Son pases en redondo, pero tan en redondo que no los habíamos visto jamás: el toro describe una circunferencia completa. Con la flámula en la izquierda, repite la maravilla. Cuando todos

estábamos boquiabiertos, se lleva la mano diestra al pecho y luego yergue el brazo con el índice enhiesto. Bien, que vaya –pensamos–, recordando los tiempos del colegio. Pero no era eso, no... No nos explicamos bien por qué parte del público tomó tan a mal esa expresión. Luis Miguel es un torero anecdótico que cuida de la anécdota para fijar con ella su hiperestésica personalidad. Él es así y no vamos nosotros a cambiarle su propio perfil. “Yo, el primero”, dijo o pareció decir. Nada, por



Fig. n.º 2.- *Luis Miguel Dominguín*. Martín Santos Yubero (1946). Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

nuestra parte, tenemos que objetar. Desde luego, aquella faena que aún estábamos viendo correspondía a una figura excepcional del torero [...]. Al final, unos aplaudían a rabiar, otros gritaban con furia. Sobre el gesto, quedaba la verdad, la absoluta verdad de una faena memorable» (Ibidem: 160).

El crítico taurino *K-Hito* expresa muy bien la división del público frente al gesto del torero. Y es seguramente lo que desea el torero: estar en el centro de las preocupaciones, dividir a la

opinión, provocar escándalos y marcar al público de manera duradera. Sin embargo, ¿cómo evoluciona el público en cuanto a *Dominguín*? En el principio, parece dividido como ya lo hemos dicho: una parte valida su gesto mientras que otra parte lo rechaza, pero gracias a su toreo clásico y a su prestancia va a imponerse como el torero ineludible que el público espera con ganas y excitación. Lo demuestra claramente la reacción de los espectadores al día siguiente del incidente: el público lo ovaciona como si ya hubiera aceptado, entendido y validado el gesto del matador.

Luis Miguel *Dominguín* parece realmente adiestrar, domar al público. Aunque trata al público con distancia y aversión, los espectadores no le infligen lo que le infligieron a *Manolete*, quien los trataba con respeto y lealtad superándose en cada corrida. Con su carisma natural, *Dominguín* se impone frente al público y conserva su libre albedrío. No se deja influir por los espectadores; por ejemplo, decide retirarse de los ruedos en 1953 mientras está en la cumbre de su arte y lo aclama la muchedumbre. Con sólo 27 años, 10 años de matador y 5 de primera figura, se marcha para disfrutar de la vida, lo que *Manolete* no supo hacer por sus compromisos taurinos. Vuelve a los ruedos en 1957 con total libertad. Los dos años siguientes, los espectadores asisten al gran duelo entre Luis Miguel *Dominguín* y su cuñado, Antonio Ordóñez. Otra vez, se divide la opinión: unos lo sostienen con todas sus fuerzas, otros lo rechazan completamente para apoyar a Ordóñez. El mano a mano de la temporada 1959 está relatado por Ernest Hemingway en su obra titulada *El verano peligroso*. El autor norteamericano, muy amigo de Antonio Ordóñez, toma partido: ve en Ordóñez al gran ganador de la temporada. La obra suscita muchas polémicas también dentro del público: algunos siguen defendiendo a *Dominguín* –para ellos, el escrito de Hemingway no vale nada por desconocer el autor la fiesta de toros– mientras que otros lo

detestan aún más –para ellos, Hemingway dice la auténtica verdad sobre la temporada.

En 1960, otra vez siente *Dominguín* el cansancio y se retira el año siguiente sin previo aviso. El público no se extraña de su nueva retirada: lo conoce muy bien y sabe que es el único que manda. Luis Miguel *Dominguín* es así, nunca nadie le ha dictado su conducta. Y el público se ha acostumbrado a él, más que él al público. Carlos Abella apunta algo muy justo sobre el caso *Dominguín*; dice:

«desafió a todos y a todo, haciendo el triple mortal para el que no todos los grandes ídolos están dispuestos ni preparados: convertir la antipatía y la provocación en su principal atractivo sobre las grandes masas hispánicas» (Abella, 1995: 371).

Añade también que «fue el más impopular de los populares porque no se permitió la menor concesión externa a la debilidad, a la cristalina condición del alma humana» (*Ibidem*: 372). Luis Miguel *Dominguín* es realmente un torero muy particular por su singularidad con el público. Contrariamente a *Manolete*, el insumiso *Dominguín* no tiene en cuenta la opinión de sus espectadores.

Finalmente, Luis Miguel *Dominguín* mantiene una relación muy especial con el público. Él es quien va a domar, a domesticar a la verdadera bestia de la plaza: los espectadores lo respetan tanto a él como a su arte, mientras él los provoca, los choca, los critica... Su carácter fuerte le permite pasar por encima de las reacciones buenas o malas del público. Ninguna actitud por parte de los espectadores le impide desarrollar su arte.

EL CORDOBÉS, ¿EL ANALISTA DEL PÚBLICO?

La década de 1960 pone a Manuel Benítez por las nubes. Por cierto, encarna perfectamente a la sociedad que está cambiando: los andares desgarrados, el mechón rebelde delante de los ojos y la sonrisa provocadora del torero parecen ser los atri-

butos de una nueva España, la del crecimiento económico, de la sociedad de consumo, del turismo desenfrenado... El pueblo español –que constituye una parte de su público⁵–, se identifica a él porque es el “torero de los pobres” por proceder de los bajos fondos, porque es el “torero del desarrollo” (Bennasar, 1992: 953). Además, *El Cordobés* anima de verdad a las masas por su aspecto desenvuelto, casi loco. Podemos decir que es el nuevo centro de atracción en el país: por todas partes todos hablan de aquel personaje fuera de la norma.

Para entender su relación con el público, vamos a citar un fragmento de *El torero y su sombra*, en el que François Zumbiehl pregunta al torero:

«- Manolo, me parece que lo fundamental en tu toreo ha sido el saber pensar muy rápidamente en la cara del toro, y con esta misma rapidez conectar con el público. ¿Estás de acuerdo? (Zumbiehl, 1989: 247)

El Cordobés le contesta:

- Sí. Yo me asomaba a la puerta de cuadrillas e inmediatamente me metía dentro del público. Sin darme cuenta, ya sabía lo que el público me iba a pedir en esa tarde, antes de hacer el paseíllo. Y pensaba: bueno, ahora vamos a ver lo que me sale por la puerta de los chiqueros, para yo darle a la gente lo que está pidiendo ya. Esto es un don que Dios me ha dado. Por desgracia, muchos toreros no se centran en el público, y entonces andamos aquí en la comba, cada uno por un lado. Ya no es cuestión de saber de toros; lo importante es el ser capaz de unir esas tres ramas –toro, torero, público–, para que vayamos un poquito de acuerdo. El público, lo que quiere, no te lo pide con la voz; te

⁵ Los españoles constituyen una buena parte de su público. Sin embargo, hay que reconocer que los turistas del mundo entero vienen a verlo torear y son cada temporada más numerosos ya que los medios de comunicación alaban la personalidad y el toreo tan singular del que todos conocen como *El Cordobés*.

lo pide con las palmas, con su silencio o su tristeza porque te está pidiendo algo en esa tarde que tú no estás dando. A lo mejor es que no puedes dárselo. Entonces la gente se va a enfadar contigo, con razón. Pero lo que no está viendo ya es lo que hay ahí delante, que no está ayudando para que el torero pueda mandar ese mensaje al público. Eso es lo que me ha hecho a mí triunfar y andar en el toreo. Si yo no capto rápidamente al público, para mí hubiera sido horroroso, porque torear por torear, pegarle pases a un toro, es actuar como una máquina eléctrica. [...] ¿Por qué el público viene a ver a este torero? Porque le está alimentando, no el estómago, pero sí el placer, esta ilusión que le lleva a la plaza» (Ibidem, 1989: 248).

La respuesta de Manuel Benítez nos da quizás un elemento clave para interpretar su particular relación con el público. Parece el torero analizar a su público antes de torear, parece sondearlo para entenderlo con inteligencia y fineza, parece tomarle la temperatura. Finalmente, da, y aún más, ofrece al público la representación que está esperando y deseando. Como al público le gusta tener miedo, le gusta verlo arrimarse más y más al toro, le gusta verlo “solo ante el peligro”⁶, *El Cordobés* va a darle lo que le encanta con suerte y ánimo.

Para hipnotizar a los espectadores, *El Cordobés* suele tomar todos los riesgos posibles e imaginables. El tremendismo del maestro cautiva al público que llena las plazas cada tarde. Demetrio Gutiérrez Alarcón explica que «parece un fantoche en la plaza, donde llega a montarse en el toro, a modo de cabalgadura» y que «no respeta modos ni formas, ni, por supuesto, los cánones de la tauromaquia» (Gutiérrez Alarcón, 1978: 187-188).

⁶ “Solo ante el peligro” es uno de los eslóganes inventados por su apoderado, Rafael Sánchez Ortiz *El Pipo*, para crear cierta emulación alrededor del toreo cordobés. Forma parte de toda la publicidad hecha para hacer de Manuel Benítez una figura del toreo a la vez deseada y envidiada por el público.

Siempre según el escritor y periodista, el tremendismo del matador le permite «llena[r] las plazas y empeza[r] a cobrar sumas importantes. Pero siendo rechazado por los críticos y por los buenos aficionados, necesariamente» (*Ibidem*: 188). El mismo análisis se encuentra también en la obra sociológica de Eduardo Rico, *El Cordobés: análisis de un mito*, en la que podemos destacar las siguientes palabras, muy explícitas: «Seguramente es Manuel Benítez el torero cuyo arte ha sido más debatido por los críticos. Figura admirada por muchos, popularísima, mimada» (Rico, 1971: 3). El torero es ambivalente, es decir que las masas, numerosas ya que forman la casi totalidad del público, lo aman y lo deifican en cierta medida, mientras que los puristas o verdaderos aficionados lo odian considerando que no es nada más que un *charlot*.

Pero, ¿a qué tipo de público atrae *El Cordobés*? y ¿qué tipo de público lo venera? A partir de su alternativa en 1963 —el 25 de mayo—, el salto de la rana, la avioneta, todas las excentricidades del torero resultan destinadas al gran público, y es verdad que va a movilizar a mucha gente que nunca había asistido a corridas de toros: mujeres, hombres desprovistos de afición y muchísimos turistas del mundo entero. Para Alfonso Marco, *El Cordobés* «se sale de la cuestión taurina y entra de lleno en lo social». Añade luego que «más que torero, es un ser mitológico inventado por las masas y creado para satisfacer las ansias de reivindicaciones de tipo social». Afirmar también que «es una droga social que les era necesaria a los humildes, y éstos ven él al prototipo, todos quisieran ocupar su puesto, y lo miran como a su redentor» (Marco, 1968: 41). En realidad, es el nuevo fenómeno que hay que ver de todas formas. La mayoría no va a ver al torero sino al hombre, al personaje, a *El Cordobés* y todo lo que puede sugerir, es decir la heterodoxia, la superación de sí y del supuesto ideal (de la pobreza, del miedo, del clasicismo), la locura, la modernidad y tal vez la vanguardia. El público que se

reconoce o que quisiera reconocerse a través del personaje es bastante amplio; sin embargo, los viejos aficionados no cesan de tildarle de payaso, de *Beatle* disfrazado de traje de luces y de anti-torero o no-torero⁷. En la historia del toreo, el fenómeno es inédito: la primera figura del escalafón está discutida con odiosa resignación por los aficionados que no la admiten como tal. Es el público en su sentido más amplio el que la ha elegido y llena las plazas todas las tardes. Quizás sea más difícil seducir a



Fig. n.º 3.- *Manuel Benítez El Cordobés*. Martín Santos Yubero (1965). Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

gente sin afición, movilizarla para que llene las gradas de las plazas de toros que no a verdaderos aficionados que están acostumbrados a asistir a los espectáculos taurinos.

El analista del público se nutre de su público, público que le ha hecho rico y famoso no solamente en España sino en el mundo entero. Disfruta también de la corrida y transmite el

⁷ La idea se encuentra particularmente en la biografía de Manuel Benítez escrita por Dominique Lapierre y Larry Collins titulada *Ou tu porteras mon deuil*. (Lapierre y Collins, 2000: 23).

bienestar suyo al espectador, con una amplia sonrisa. Su sonrisa es un arma que funciona en España y que seduce al público: se nota que es feliz por torear, y su felicidad invade la plaza de toros enteramente como si infundiera su entusiasmo y su jovialidad en las gradas de España. Contrariamente a *Manolete*, Manuel Benítez piensa que el toreo es un juego, un entretenimiento durante el cual hay que sonreír e incluso reír para que el público pueda disfrutar del momento, tanto como él por lo menos.

Para concluir, cabe recalcar que cada torero tiene una relación muy especial con su público. Hemos visto que los tres toreros seleccionados –*Manolete*, *Dominguín* y *El Cordobés*– ven al público de manera distinta y, con respecto a ello, los espectadores reaccionan con singularidad. *Manolete*, el torero de la posguerra, respeta mucho a su público y quiere satisfacerlo a cualquier precio; Luis Miguel *Dominguín* en los años 1950 odia a las masas, las menosprecia y tiene la voluntad de chocarlas; por fin, en la década de 1960 *El Cordobés* analiza al público y sabe adaptarse con una imborrable sonrisa que quiere compartir con las gradas. En cuanto al público –tendríamos que hablar de los públicos ya que son distintos en función de la época y del torero–, puede mostrarse embrujado en una época con un matador, rencoroso y odioso en otra época con otro. Con *Manolete*, el público resulta cambiante: lo venera en los principios de su carrera, lo insulta y lo destruye en los tres últimos años de su vida y lo mitifica después de su muerte. A veces chocado pero sobre todo domado como un animal, el público acaba por respetar el toreo de Luis Miguel *Dominguín*. En los últimos años del franquismo, el público se reconoce a través de *El Cordobés* y llena las plazas con entusiasmo.

Acabaremos diciendo: a cada torero, su público o a cada público, su torero.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Carlos (1992): *Historia del toreo*, Madrid, Alianza Editorial.
- _____ (1995): *Luis Miguel Dominguín*, Madrid, Espasa Calpe.
- Amorós, Andrés (2008): *Luis Miguel Dominguín, el número uno*, Madrid, La esfera de los libros.
- Ballester, Pedro (2013): *Como un ciprés, Manolete: reflexiones antropológicas y estéticas*, Córdoba, D.L.
- Bennassar, Bartolomé (1992): *Histoire des Espagnols: VI^e – XX^e siècle*, París, Robert Laffont.
- Claramunt López, Fernando (2007): *Tiempo de Manolete*, Madrid, Egartorre.
- Cossío, José María de (1943): *Los Toros*, Enciclopedia Taurina, 12 volúmenes, Madrid, Espasa Calpe.
- Davilla, Manuel (1965): *Manuel Benítez “El Cordobés”, su leyenda, su arte, sus películas*, Barcelona, Alas.
- Dominguín, Pepe (2003): *Mi gente*, Madrid, Alianza Editorial.
- Durand, Jacques (1990): *Figures de la tauromachie*, París, Senghers.
- Durand, Jacques, Maigne, Jacques (1985): *L’habit de lumière (Voyage en tauromachie)*, París, Ramsay.
- García, Ricardo K-Hito (1947): *Manolete ya se ha muerto: muerto está, que yo lo vi*, Madrid, Editorial Católica.
- González Viñas, Fernando (2011): *Manolete, biografía de un sinvivir*, Jaén, Almuzara.
- Gutiérrez Alarcón, Demetrio (1978): *Los toros de la guerra y del franquismo*, Barcelona, Caralt.
- Hemingway, Ernest (2014): *El verano peligroso*, Madrid, Debolsillo.

- Lapierre, Dominique, Collins, Larry (2000): *Ou tu porteras mon deuil*, París, Pocket.
- Marco, Alfonso (1968): *La mentira y la verdad de Manuel Benítez*, Bilbao, Talleres E.P.
- Plantagenet, Anne (2007): *Manolete, el califa fulminado*, Madrid, Algaba.
- Puente, José Vicente (1961): *Manolete ou le délire d'un peuple*, París, Del Duca.
- Rico, Eduardo (1971): *El Cordobés: análisis de un mito*, Barcelona, Dopesa.
- Tierno, Epifanio (1997): *28-29 de agosto de 1947: Linares, la última tarde-noche-madrugada de Manolete*, Linares, Actos Conmemorativos del 50 aniversario de la muerte de Manolete.
- Toscano, Pepe (2002): *Manuel Benítez El Cordobés, V Califa, su tauromaquia*, Córdoba, Grupo de Empresas Rafael Gómez Sánchez.
- Wolff, Francis (2011): *Philosophie de la corrida*, París, Pluriel, 2011.
- Zumbiehl, François (1989): *El torero y su sombra*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

